

CAPÍTULO VIII

*EL SILENCIO DE LAS PALABRAS
QUE VIENEN DEL SILENCIO*

AISLAMIENTO Y RUPTURA

En el canto VI, ya que Altazor necesita de manera más apremiante alejarse lo más posible del lenguaje común, vamos a ver que empieza a eliminar los mecanismos de correferencia y los conectores. En efecto, en 175 versos, contamos sólo 60 nexos, entre preposiciones, conjunciones y relativos. Y, en la mayoría de los casos, las palabras en un sintagma están aisladas y además los mismos sintagmas también están aislados entre sí. Por ejemplo:

Conque temblando angustia
Normal tedio
Sería pasión
Muerte el violoncelo
Una bujía el ojo 20
Otro otra
Cristal si cristal era
Cristaleza
Magnetismo
sabéis la seda 25
Viento flor
lento nube lento
Seda cristal lento seda

Y cuando se utilizan nexos, como en los siguientes versos:

Así viajando en postura de ondulación
Cristal nube
Molusco sí por violoncelo y joya
Muerte de joya y violoncelo
Así sed por hambre o hambre y sed 35
Y nube y joya

notamos conjunciones copulativas y preposiciones que relacionan palabras, pero no vemos conectores y mecanismos de correferencia que relacionen proposiciones e ideas. Sólo observamos el causal dos veces en el verso que se resalta:

Cristal nube

muerte joya o en ceniza

Porque eterno porque eterna

55

lento lenta

Mas, de tal modo que ayuda poco o nada, pues falta el núcleo oracional o la proposición principal —o están muy oscuros— que ayude a entender la proposición encabezada por el causal; por ello, se hace muy difícil comprender lo que este canto propone.

Ahora bien, si aquí el lenguaje de Altazor se ha alejado considerablemente del lenguaje común, en el canto VII se puede hablar no sólo de un distanciamiento sino de un salirse totalmente del sistema. Nos explicamos. El aislamiento de las palabras y sintagmas del canto VI muestran ya una ruptura del sistema, pues los esquemas sintácticos de éste no permiten semejantes relaciones sintagmáticas; no obstante, reconocemos el significado de esas palabras aisladas, aunque, como es sabido, la precisa significación de una palabra se da sólo en su cotexto. En cambio, en el canto VII, no sólo se extrema el aislamiento, sino que, encima, esas palabras aisladas son analogías monémicas; palabras que son muy difíciles —y hasta imposible— de traducir, no tanto porque no expresen un significado, sino debido a que se trata de un lenguaje totalmente individual, por lo cual no existe la convencionalidad que asegure su carácter social. Esos términos no conforman, entonces, una lengua; por lo tanto, no son propiamente signos lingüísticos, como tampoco lo son los “sonidos puros” con los que termina el canto y el poema. Y si hay algu-

nos términos que aún medianamente podemos reconocer, es porque esas nuevas palabras se derivan del español, lo que ocasiona que haya elementos reconocibles como cuando en el castellano reconocemos elementos del latín.

Aquellas que podríamos traducir son las siguientes:

| | |
|-------------------------------------|----|
| Monlutrella = ¿monte-luna-estrella? | 11 |
| Monluztrella = ¿monte-luz-estrella? | 11 |
| Montresol = ¿monte-estrella-sol? | 13 |
| Mandotrina = ¿mandolina que trina? | 13 |
| Montesur = ¿monte del sur? | 15 |
| Montesol = ¿monte del sol? | 16 |

Mas, la mayoría no pueden ser traducidas, o es más difícil hacerlo, como: lusponsoredo, solinario (¿sol y canario?) [17], aururaro, ulisamento (¿Ulises del firmamento?) [18], hormajauma [20], matrisola (¿la matriz sola?) [22], etc.

EL ETERFINIFRETE

En el capítulo III dijimos que en estos casos, cuando las palabras ya no son propiamente signos lingüísticos, es necesario buscar su significación por inferencia, como en el caso de los indicios. Esto haremos a continuación.

Por las razones ya expuestas, hemos dicho que en ese canto ya hay una total ruptura de la lengua, y como ésta quiere decir sociedad, entonces esa ruptura implica que Altazor está también fuera de toda sociedad y cultura. Ahora bien, si es la prosa la que conecta al hombre con la historia, el mundo de los opuestos relativos, y es la imagen poética la que lo saca hacia el absoluto, y en este canto VII todo es imagen poética, no se puede sino concluir en que estas palabras vienen de ahí. Esa “monlutrella”, ese “monluztrella”, ese “montresol” son

manifestaciones de la experiencia del absoluto, una experiencia totalmente individual donde Altazor vive la experiencia del “eterfinifrete”.

Recordemos que en el primer canto el yo poético muestra una relación ambigua frente a la “muerte del cristianismo”: por un lado la celebra y, por otro, siente su ausencia porque con éste perdió la estructura cósmica que le permitía satisfacer su necesidad de pertenencia para no sentirse insignificante y aislado; así es, pero además de esto está la pérdida de la eternidad o de la conciencia de la eternidad. Por eso, dice Altazor en el canto I:

*Quiero la eternidad como una paloma en mis manos
Todo ha de alejarse en la muerte esconderse en la muerte
Yo tú él nosotros vosotros ellos
Ayer hoy mañana* 220
Pasto en las fauces del insaciable olvido

Además, en un momento dice que siente “Nostalgia de ser barro y piedra o Dios” [493], sugiriendo así que considera que antaño fue dios y que ahora ése es un estado perdido; entonces, se trataría también de volver a ser dios, lo que consigue al alcanzar el estado de poeta, o sea, el de “pequeño dios”.

Se trata, pues, de recuperar la eternidad... mas... ¿cómo hacerlo? Al parecer esto lo descubre al final del canto IV cuando dice:

*El pájaro tralalí canta en las ramas de mi cerebro
Porque encontró la clave del eterfinifrete* 335
*Rotundo como el unipacio y el espaverso
Uiu uiui
Tralalí tralalá
Aia ai ai aaia i i*

“Eterfinifrete” es un políndroma y además una imagen monémica, pues leída de derecha a izquierda es la misma palabra y porque está formada por parte de la palabra “eternidad” y parte de “finito”. Así: “eter”, de eternidad; “fini”, de finito; y “eter”, también de eternidad. La “f” en la penúltima sílaba está colocada para que la imagen, al revés, se lea también “eterfinifrete”. Nótese, igualmente, que el hecho de que al final se coloque nuevamente la primera sílaba de eternidad, sugiere que lo finito está dentro de la eternidad; es decir que somos finitos y eternos a la vez. Y el hecho de que la palabra vuelva a empezar apenas termine, presenta el eterno fluir, la eternidad en acción, la experiencia misma. Entonces, cuando el pájaro tralalí canta es porque encontró la manera de ser, o más bien sentirse, eterno a pesar de ser finito. Dicho de otro modo, porque halló el modo de sentir la experiencia de la eternidad aunque sea finito, solucionando así esa lucha de opuestos¹.

Ahora bien, al decir “eterfinifrete” y “rotundo como el unipacio y el espaverso”, con la acción nos dice que hay que jugar con los vocablos: esto nos va a llevar a la experiencia de la eternidad. En otras palabras: el “sport de los vocablos” es la clave. En términos semióticos, se puede sostener que es en este momento cuando el sujeto adquiere la competencia, pues consigue el objeto modal “saber”. Recordemos que en el capítulo VI, vimos que el juego le posibilita al yo poético no adaptarse, ser negativo, pero, a la vez, vital. Ahora vemos algo que tiene relación con lo dicho. Nos imaginamos el razonamiento

1. Visionario, como siempre, Octavio Paz había dicho ya en 1942 que “los poetas han sido los primeros que han revelado que la eternidad [el eterfinifrete] y lo absoluto [el último horizonte] no están más allá de nuestros sentidos sino en ellos mismos” (*Las peras del Olmo*, p. 88), lo que equivale a decir que la “otra orilla” [la poesía] está en nosotros.

de Altazor: si dios hizo el mundo jugando, y Altazor quiere recuperar su condición de dios, entonces, para crear su mundo debe ser también alegre. Sólo así se puede vivir la experiencia del eterfinifrete, y de ahí la necesidad del “sport de los vocablos”. ¿Y dónde se vive esa experiencia? Pues en el “último horizonte”, que para Altazor es el absoluto, donde se soluciona la lucha de contrarios, incluyendo los mayores opuestos: la vida y la muerte².

LA CELEBRACIÓN

Advirtamos ahora que para llegar a encontrar la clave del eterfinifrete, al final del canto IV los versos se van constriñendo y las palabras aislándose. Así:

La eternidad quiere vencer
Y por lo tanto no hay tiempo que perder 310
Entonces
Ah entonces
Más allá del último horizonte
Se verá lo que hay que ver
La ciudad 315
Debajo de las luces y las ropas colgadas
El jugador aéreo

2. Aunque al principio, en el canto I, expresa su esperanza en los obreros (el socialismo bolchevique), en el canto V, Altazor se muestra escéptico respecto de la solución de los contrarios en la sociedad, ya que luego de su experiencia de triunfo en el juego del molino, espera la inexorable excepción. Sin embargo, esa conciencia de que en la sociedad siempre está la excepción, no elimina su utopía del último horizonte donde se soluciona la lucha de contrarios, que da acceso a la tierra del poeta, en la cual la cadena se rehace en una lógica nueva; pues, a pesar de que es consciente de que en esta realidad no se puede solucionar la lucha de contrarios, la sensación de que ese lugar –la verdadera realidad– existe está presente. La experiencia que vive en el último horizonte, entonces, es la presencia en su

| | |
|-------------------------------------|-----|
| <i>Desnudo</i> | |
| <i>Frágil</i> | |
| <i>La noche al fondo del océano</i> | 320 |
| <i>Tierna ahogada</i> | |
| <i>La muerte ciega</i> | |
| <i>Y su esplendor</i> | |
| <i>Y el sonido y el sonido</i> | |
| <i>Espacio la lumbreira</i> | 325 |
| <i>A estribor</i> | |
| <i>Adormecido</i> | |
| <i>En cruz</i> | |
| <i>en luz</i> | |
| <i>La tierra y su cielo</i> | 330 |
| <i>El cielo y su tierra</i> | |
| <i>Selva noche</i> | |
| <i>Y río día por el universo</i> | |

Entonces canta el pájaro tralalí porque encontró la clave del eterfinifrete; y su canto de celebración es:

| | |
|---------------------------|-----|
| <i>Uiu uiui</i> | 357 |
| <i>Tralalí tralalá</i> | |
| <i>Aia ai ai aaia i i</i> | |

mente o conciencia de ese utópico, pero no necesariamente inexistente, lugar. Recuérdese que el pájaro tralalí canta en las ramas del cerebro de Altazor. El último horizonte sería, así, un estado de conciencia superior (la superconciencia o delirio poético) donde se diluyen las contradicciones. Ahora, si nos guiamos por el dicho según el cual lo que ocurre afuera se da también adentro y viceversa, debemos decir que si lo del "último horizonte" se da en el microcosmos de la conciencia individual, debe ocurrir también en el macrocosmos, aunque no se sepa precisar cómo ni dónde. Esto es lo que sienten los poetas y de ahí su utopía, a pesar de que no puedan explicarlo y menos demostrarlo. Se trata de una intuición.

Nótese ahora que la misma relación que hay entre estas dos citas, se da entre el canto VI y el VII, como si el final del canto IV fuera un adelanto, una prefiguración, del final del poema. En el canto VI el lenguaje se constriñe, las palabras y los sintagmas se aíslan y el canto VII empieza con el “Ai aia aia/ ia ia ia aia ui/ Tralalí/ Lali lalá”. Se da, pues, lo mismo que al final del canto IV, pero ya de una manera extrema. Ahora bien, si el “Tralalí tralalá/ Aia ai ai aaia i i” del canto IV es un canto de celebración, entonces el “Ai aia aia/ ia ia ia aia ui/ Tralalí / Lali lalá” [1-4] y el “Lalalí/ io ia/ i i i o/ Ai ai a i ai a i i i o ia” [63-66] de inicios del canto VII y del final del mismo y del poema respectivamente, debemos tomarlos también como cantos de celebración y no de dolor.

¿Y qué celebra Altazor? Pues el vivir la experiencia en el “último horizonte” y el “más allá del último horizonte”. ¿Y a qué se refiere con esto? Ya lo hemos visto al citar un fragmento de la conferencia que Huidobro dio en 1921 en el Ateneo de Madrid; pero vale la pena recordarlo. Citemos nuevamente:

“Toda poesía válida tiende al último límite de la imaginación. Y no sólo de la imaginación, sino del espíritu mismo, porque la poesía **no es otra cosa que el último horizonte**, que es a su vez la arista en donde los extremos se tocan, *en donde se confunden los llamados contrarios*. Al llegar a ese lindero final, el encadenamiento habitual de los fenómenos rompe su lógica, y al **otro lado, en donde empiezan las tierras del poeta**, la cadena se rehace en una lógica nueva.”³

En el poema también se advierte que la meta de Altazor es llegar al “último horizonte” que le permita pasar al “otro lado” (“más allá del último horizonte”). Así, dice en el canto IV:

3. Vicente Huidobro, “La poesía”. En *Altazor/ Temblor de cielo*, 2ª ed., Cátedra (Ed. de R. de Costa), p. 179. [El resaltado en negrita es nuestro].

El mar quiere vencer 25
Y por lo tanto no hay tiempo que perder
Entonces
Ah entonces
Más allá del último horizonte
Se verá lo que hay que ver 30

Y lo repite al final del canto antes de que cante el pájaro tralalí porque encontró la clave del eterfinifrete; pero esta vez, en lugar de decir “el mar quiere vencer”, dice: “La eternidad quiere vencer/ Y por lo tanto no hay tiempo que perder” [309-310].

Y como no hay tiempo que perder, en el canto IV Altazor parece tendernos la mano para conducirnos al “otro lado”. Como hemos visto, en este canto empieza a complejizarse la imagen poética llevada por el “sport de los vocablos”, y va *in crescendo* en los cantos siguientes. Y esto que ocurre en el poema está explicado por Huidobro en la conferencia citada, donde sostiene:

“El poeta os tiende la mano para conducirnos más allá del último horizonte, más arriba de la punta de la pirámide, en ese campo que se extiende más allá de lo verdadero y lo falso, más allá de la vida y la muerte, más allá del espacio y del tiempo, más allá de la razón y la fantasía, más allá del espíritu y la materia.”⁴

Es decir, más allá de la lucha de los opuestos. Y sólo en ese campo el poeta se hace de la palabra creadora, pues ahí hay ese “[...] *Fiat Lux que lleva clavado en su lengua.*”⁵.

4. *Loc. Cit.*

5. *Loc. Cit.*

EL SILENCIO

Ahora bien, para recuperar esa palabra creadora hay que volver al silencio. Recordemos que en el canto I Altazor había dicho: “Volvamos al silencio/ Al silencio de las palabras que vienen del silencio” [555-556]. Y nótese también que en el último tramo del canto, se pide silencio porque la tierra va a dar a luz un árbol. Así: “Silencio la tierra va a dar a luz un árbol”. Éste es el verso 634 y se repite en los versos 642 y 651, hasta que en el 682 se dice: “Silencio/ Se oye el pulso del mundo como nunca/ Pálido/ La tierra acaba de alumbrar un árbol”. O sea, antes de la creación está el silencio; o mejor: la creación se da en el silencio. Asimismo, obsérvese que en el canto III el yo poético afirma que luego del “sport de los vocablos” nuevamente el silencio. De este modo: “Después nada nada/ Rumor aliento de frase sin palabra” [159-160].

Pero, de acuerdo con el poema, no se trata de la nada del silencio. Advirtamos que Altazor dice: “Volvamos al silencio/ Al silencio de las palabras que vienen del silencio”. No se trata, entonces, de volver, o llegar, a un estado donde no se diga nada, sino donde se diga con un tipo especial de palabras. ¿Qué palabras son éstas? Pues las del último canto: las analogías monémicas y los sonidos puros del final del poema; que no son, ya lo dijimos, propiamente palabras, entendidas como signos lingüísticos. Por ello, nos parece, Altazor caracteriza a la nada como un “Rumor aliento de frase sin palabra” [C. III, 160]. Ahora, para explicar esto —lo de las palabras que vienen del silencio— respondamos primero qué se entiende por éste.

Comúnmente, se asocia el silencio con la falta de sonido o la abstención de hablar. Evidentemente, esta asociación no nos interesa, ya que en el poema se dice que hay palabras que vienen del silencio. En cambio, la definición de José Vasconcelos llega oportunamente para darnos luces. Para él, “el

silencio es armonía y cohesión de todos los sonidos”⁶ y de todas las palabras, agregamos nosotros. En este sentido, el silencio viene a ser una analogía absoluta; en consecuencia, las palabras que vienen del silencio son las analogías que se desprenden de esa analogía absoluta. Por lo tanto, esas analogías son las más extremas; y por eso son así de extremas las imágenes del canto VII. Estar en el silencio, entonces, es participar de la analogía o imagen absoluta, donde ya no hay prosa, es decir relatividad de los contrarios, pues es el “último horizonte”, lo que permitiría descubrir una nueva realidad (el “más allá del último horizonte” o “la tierra del poeta”) porque así se vería el mundo con una lógica nueva. Y de esta manera entendemos, entonces, la finalidad cognoscitiva que para Altazor tiene la poesía.

Mas, ¿para qué hay que lograr esto? Pues, para ser felices. Recordemos que el poeta-pájaro reclama alegría (“No hay tiempo que perder/ Levántate alegría”). Pero, mientras se esté en esta realidad, la felicidad no puede ser completa, pues lo impide la lucha de contrarios. Por ello, vemos en el canto I a un Altazor que cree haber solucionado el problema de la limitación a su individualidad abandonando la sociedad; mas, también lo apreciamos regresando a ella, porque a la vez siente la necesidad de no estar aislado: no puede armonizar los opuestos. Asimismo, notamos que en los seis primeros cantos se da la analogía pero también la excepción; y esto ocurre debido a que en estos cantos el yo poético aún no ha llegado al “último horizonte” y dado el paso al otro lado. De ahí la necesidad de dar lo que Paz, remitiéndose al budismo, denomina el “salto mortal” que nos lleve a la “otra orilla”⁷.

6. José Vasconcelos, *Filosofía estética*, pp. 55-56.

7. Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 133.

Mas, no sólo lo dicho por Paz, sino también estas palabras de Samael Aun Weor, sumo maestro del Movimiento Cristiano Gnóstico Universal, nos muestran la necesidad de dar el salto para lograr la felicidad:

“Éste es un mundo bastante complejo, es un mundo de asociaciones, combinaciones múltiples, DUALISMO INCESANTE, lucha de los opuestos, etc. En estas circunstancias no es posible que exista felicidad [...] Si queremos la auténtica felicidad, debemos salirnos de la ley de la mecánica ésta de la relatividad. Dar el Gran Salto, repito, para caer entre el seno del VACÍO ILUMINADOR [...]. En el vacío iluminador no existe dualismo conceptual de ninguna especie [...] En el Vacío Iluminador puede darse una respuesta correcta a aquello de que “Si todo el Universo se reduce a la unidad, ¿a qué se reduciría la Unidad?” Tal respuesta no es posible para la mente lógica, o por lo menos, para la mente que funciona de acuerdo con la lógica formal. Pero en el Vacío Iluminador no es necesaria tal respuesta; tal respuesta allí es una realidad patente, definida: Si todas las cosas se reducen a la unidad, la unidad también se reduce a todas las cosas”⁸.

A propósito de esta referencia —aunque no sea el objeto de este estudio— advirtamos las semejanzas de la teoría de Huidobro con el gnosticismo. Por ejemplo, Samael dice que hay que dar el gran salto al Vacío Iluminador. Huidobro diría el salto al “último horizonte”. Además, el primero habla de que más allá del vacío iluminador está la “Talidad” o “Gran Realidad”⁹. El poeta de *Altazor* diría el “más allá del último horizonte”. Asimismo, el maestro gnóstico da a entender que en el Vacío Iluminador no sirve la lógica formal, y Huidobro sostiene que al llegar al último horizonte, “el encadenamien-

8. Samuel Aun Weor, *Didáctica del autoconocimiento*, pp. 57-59.

9. *Ob. Cit.*, p. 60.

to habitual de los fenómenos rompe su lógica, y al otro lado [...] la cadena se rehace en una lógica nueva”.

Claro que también hay diferencias cualitativas y sustanciales, pero las semejanzas pueden dar lugar a otro estudio, más aun teniendo en cuenta que Huidobro estudió esoterismo o parasicología en La Sorbona. Recordemos, además, que escribe una novela sobre el famoso esotérico Cagliostro. No obstante, repetimos, no es éste el objeto de nuestro estudio, razón por la cual no ahondamos en ello y pasamos ahora a la conclusión de esta lectura:

Todo el canto VIII, entonces, es la expresión del silencio, que es la analogía absoluta, que es el estado de libertad y alegría. En consecuencia, el programa narrativo del poema es de conjunción-apropiación, pues el sujeto termina en conjunción con su objeto del deseo y es él mismo quien lo consigue.

LA POLÉMICA

(A RENÉ DE COSTA Y GUILLERMO SUCRE... CON RESPETO)

Sin embargo, Guillermo Sucre dice que *Altazor* es el poema del fracaso, y aclara: “no *sobre* sino *del* fracaso; no un comentario alrededor del fracaso sino su presencia misma. Uno de sus valores (y de sus riesgos, por supuesto) reside en este hecho: haber ilustrado con su escritura misma la desmesura y la imposibilidad de una aspiración de absoluto”¹⁰.

Nos parece que Sucre debió haber dicho “la imposibilidad de alcanzar el absoluto”, pues no puede haber imposibilidad de aspirar a algo, sino de alcanzar ese algo. Pero, sea como fuere, nosotros pensamos lo contrario, pues hemos visto que él busca —y lo consigue— alcanzar el “último horizonte”, que para él es el absoluto. Lo más curioso es que precisamente la

10. Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia*, p. 107.

escritura del último canto es la que sugiere haber alcanzado esa experiencia, contrariamente a lo que sostiene el autor mencionado, porque las palabras del canto VII son las que vienen del silencio, el cual es la analogía absoluta. Sin embargo, Sucre no está muy seguro de lo que dice, pues antes sostiene lo siguiente: “En efecto, lo que busca Huidobro es desenmascarar la poesía: puesto que no es de verdad magia, mostrar su absoluta irrealdad. ¿O se trata, más bien, de mostrar cómo esa irrealdad puede ser de algún modo otro absoluto? Quizá, también”¹¹. Como se puede notar, para Sucre es posible que sea lo contrario de lo que afirma primero.

Con respecto al canto triunfal del pájaro tralalí en el canto IV, René de Costa dice:

“Huidobro se apresura a cerrar el canto IV sobre esta nota falsamente triunfal.

*El pájaro tralalí canta en las ramas de mi cerebro.
Porque encontró la clave del eterfinifrete
Rotundo como el unipacio y el espaverso
Uiu uiui
Tralalí tralalá
Aia ai ai aia i i*

Calculada ironía la de que el plácido cantar del poeta-pájaro no prefigure un nuevo y más natural lenguaje, como aquí se aparenta, sino el angustiado remate del canto VII. La trans-significación vuelta no-significación que [sic] finaliza la busca de *Altazor*”¹².

¿Qué quiere decir con “nuevo y más natural lenguaje”? No lo explica. Mas, al margen de esto, no comprendemos por qué R. de Costa dice que la del final del canto IV es una nota falsa-

11. *Ob. Cit.*, p. 103.

12. René de Costa, *Vicente Huidobro. Los oficios de un poeta*, pp. 204-205.

mente triunfal porque prefigura lo que no se da en el remate del canto VII. Es que basta una simple comparación —ya realizada en el apartado “La celebración”— para darse cuenta de que, con ligeras e insustanciales variantes, lo que aparece en esta nota también figura en el canto VII. Por ello, en ambos casos tiene las mismas características. En ese sentido, si para de Costa, el de la nota del canto IV es un “nuevo y más natural lenguaje”, el del canto VII también debería ser eso: un nuevo y más natural lenguaje. Asimismo, si para él el remate con el que finaliza el poema es “angustiado”, entonces, la nota del final del canto IV tendría que ser lo mismo.

Pero, ¿por qué el remate del canto VII tiene que ser angustiado? ¿Por la no significación?, ¿por qué no lo entendemos? De Costa no lo aclara. Quizá lo haga en la siguiente cita:

“Si los cantos IV y V fueron concebidos para allanar el pasado y presente de la poesía de vanguardia, nivelándola en un formalismo carente de sentido, el sexto, junto con el último, preconizan un futuro igualmente vacío: callejón sin salida en que ya exhaustas las posibilidades combinatorias, la poesía es reducida a sonidos desprovistos de significado”¹³.

Que el formalismo de los cantos IV y V carezcan de sentido no es una apreciación encaminada, pues, como ya hemos visto en su oportunidad, sí lo tiene. Ahora, que los sonidos del final del poema estén desprovistos de significado, podría ser cierto en tanto no significan como lengua. Pero, la carencia de significado no lo hace necesariamente angustiado. No hay una relación causa-efecto. No da, entonces, de Costa, pruebas de su afirmación.

Sobre el callejón sin salida, en el apartado anterior vimos que Altazor busca el silencio. Ahora bien, si las imágenes del

13. *Ob. Cit.*, p. 207.

canto VII son las palabras que vienen del silencio (para de Costa, esas palabras desprovistas de significado) y es esto lo que busca Altazor, entonces no podemos pensar que sean el callejón sin salida que impide el acceso a lo que se persigue, sino la meta a la que se ha llegado; y ésta es la que se prefigura al final del canto IV¹⁴.

Volvamos ahora con Sucre, quien como argumento para la tesis del fracaso dice:

“... domina en todo el poema la imagen del cristal: sugiere la transparencia del espacio (también de la mirada: El cristal ojo), pero se resuelve, finalmente, en la imagen de la muerte: ‘Cristal sueño/ Cristal viaje’, ‘Cristal muerte’”¹⁵.

Lo citado por Sucre cierra el canto VI, y el VII se abre con el enigmático “Ui ui...”. Y tiene razón: el poema se resuelve en la imagen de la muerte. Pero le falta advertir que tiene que ser así, pues para renacer, primero hay que morir. ¿Y qué muere?

En una de sus *Seis propuestas para el próximo milenio*, Italo Calvino se ocupa de la oposición entre la imagen del “cristal” y la de la “llama”. Sobre el “cristal” dice que es la “imagen de invariabilidad y de regularidad de estructuras específicas”. Lejos, pues, de Altazor la “regularidad” y la “invariabilidad”, por más que esto signifique la seguridad de un orden cosmogónico. A él le corresponde, más bien, la imagen de la “llama”, no porque no busque una estructura, sino debido a que la “llama”, a

14. Y no interesa tampoco que termine en la no significación o incomunicación (lingüística) pues, como dice Paz (nótese las palabras que resaltamos): “La poesía y el amor le revelan [al hombre] la existencia de ese alto lugar en donde, como dice el *Segundo manifiesto* [surrealista]: ‘La vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, **lo comunicable y lo incomunicable**, lo alto y lo bajo **dejarán de ser percibidos contradictoriamente**” (*Las peras del olmo*, p. 131).

15. Sucre, *La máscara, la transparencia*, p. 107.

la vez que representa una forma global exterior constante (orden, estructura, cosmos), es signo también de una “incesante palpitación interna”¹⁶, que es el acto creativo. El “cristal muerte”, entonces, se puede entender como la muerte del hombre cuya vida es como el cristal, que no tiene una palpitación interna. Y, en vista de que para Altazor vida y poesía se confunden, muere también la poética y el lenguaje que no crean. Por ello, desde el capítulo IV venimos sosteniendo que el objeto del deseo “libertad existencial” es lo mismo que la “libertad del lenguaje”, y que el alejamiento de éste respecto del lenguaje común es, asimismo, el alejamiento del yo poético en relación con el hombre común o cultural; distanciamiento que, finalmente, se resuelve en la muerte señalada¹⁷.

Pero, para nuestro poeta Altazor, esa muerte no es sólo un final, sino a la vez un inicio. Es el lenguaje que nuevamente se mece en el vacío anterior a los tiempos y recupera el ritmo primero que hace nacer los mundos. En otros términos, recupera “la palabra electrizada de sangre y corazón”, que es para él la palabra recién nacida, virgen de todo prejuicio. Y, por lo dicho líneas arriba, quien nace —o renace— es también un hombre. Por ello, si en el canto I referirse a esa lengua que se meció en el vacío anterior a los tiempos era aludir a una experiencia de renacimiento, en el canto VII, cuando el lenguaje ya se mece totalmente en ese vacío —que no es el vacío del caos ni el silencio de la ironía, sino el de la analogía absoluta¹⁸— y se actualiza el ritmo primero, el lenguaje es ya la

16. Ítalo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, “Exactitud”, p. 85.

17. Por ello, tampoco se puede poner como prueba del fracaso final el verso 281 del C. IV que según Sucre anuncia la derrota: “Aquí yace Altazor azor fulminado por la altura” (“Huidobro: Altura y caída”, p. 107). Altazor muere en tanto “cristal” y renace en tanto “llama”.

18. Si éste fuera el silencio de la nada, deberíamos convenir en que son muestra de la gran ironía: el aullido y el silencio de los que habla Octavio Paz (*Los hijos del limo*, p. 67). Empero, el silencio buscado por Altazor —en la lógica del poema— no es el silencio de la nada, sino el de la analogía absoluta.

expresión de dicha experiencia. Pensando en ello, quizá, Yurkievich ha dicho que al final del poema *Altazor* “cae en infancia”, sugiriendo así la vuelta al inicio¹⁹, que para el poeta-mago es más que eso, pues alude a un momento anterior al principio. Es decir, su utopía no es volver al inicio de lo ya creado, sino al principio de lo todavía no creado, es decir, al inicio de lo que él va a crear, o inventar, por lo menos, tomado en su sentido latino de “descubrir”²⁰.

19. Saúl Yurkievich, “Infinauta del infimento”. En *América*, N° 6, p. 33.

20. Esta polémica acerca de cuál era el término más apropiado (“crear” o “inventar”) para caracterizar a la nueva modalidad artística de principios de siglo, está muy bien resumida por Guillermo de Torre en su *Literaturas europeas de vanguardia*, pp. 110-113.